

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1981

NUM. 53

SOBRE LA FORMACION TEORICA DE VENTURA RODRIGUEZ

POR

CARLOS SAMBRICIO

LA llegada a España en 1789 de Luis Yapeli, pintor de arquitectura, perspectiva y adorno en los Reales Sitios de Aranjuez y El Escorial¹, puede servir de pretexto para reconsiderar la actuación y el papel jugado por los artistas franceses e italianos que trabajaron en España en los últimos años de la segunda mitad del siglo XVIII. Frente a los momentos en los que Tiepolo, Mengs o Saquetti, Sabatini o Marquet habían logrado protagonizar el mundo del arte español, la situación, a finales de siglo, varía de forma clara. De hecho, los que llegaron en los primeros momentos del cambio apenas tenían unos conocimientos teóricos superiores a los de delineantes, habiéndose formado en la práctica y copia de los viejos modelos. Ocupando los puestos directivos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, la realidad fue que gran parte de ellos desconocían no sólo el nuevo saber, sino que incluso ignoraban el idioma, debiendo ser sus asistentes quienes impartan los cursos².

Como crítica al papel determinante jugado por los extranjeros, empieza a manifestarse en Madrid una actuación política de interés que pretende —a todos los niveles— rechazar la lectura de los modelos ofrecidos, cayendo así en un doble error: se censura y condena la actuación de los extranjeros sin comprender los distintos niveles de formación existentes entre ellos (tanto a Sabatini como a Mengs se les formulan críticas) y, por otra parte, se ensalza de forma imprecisa a una serie de artistas locales sin comprender a menudo que estos carecen de formación y que los únicos conocimientos que poseen son los transmitidos por esos franceses o italianos, y sin percibir, asimismo, cómo existe ya una generación que ha tomado contacto con los nuevos conocimientos teóricos y que in-

tenta establecer el nuevo hecho de forma paralela a como se desarrolla en Francia ³.

La aparición de Luis Yapeli importa por un hecho: porque es uno de los pocos artistas extranjeros que se integran, sin problemas, en el círculo ilustrado de la aristocracia. Amigo de Jovellanos, interesa contraponer entonces la actividad de Yapeli a la de otro protegido de Jovellanos, Ventura Rodríguez, máximo exponente para estos ilustrados de la arquitectura nacional.

La figura de Ventura Rodríguez ha sido, durante un gran número de años, un obligado punto de referencia para el análisis de la llamada arquitectura de la Razón en España. Identificada su persona con el nuevo concepto arquitectónico, él era —se nos decía— quien mejor había sabido asimilar las enseñanzas de los arquitectos italianos residentes en España. Discípulo de Juvara y ligado a Saquetti, fue debido a su actuación por lo que quedaron marginados aquellos arquitectos aún barrocos que se mantenían en las distintas provincias, desapareciendo, paulatinamente, gracias a la labor docente que Rodríguez había llevado en la Academia de San Fernando al defender un clasicismo español que tan claramente quedaba representado en edificios de inspiración neoclásica como la catedral de Pamplona o la iglesia de San Marcos de Madrid.

Ejemplo el anterior párrafo de toda una serie de tópicos sobre la figura de Ventura Rodríguez, a causa de ellos hemos olvidado su auténtica dimensión de arquitecto barroco en pleno momento de las Luces, y su figura sólo ha sido, en nuestra opinión, esbozada de forma correcta por Chueca Goitia ⁴. Por ello, tratar el tema de la influencia italiana en los primeros momentos de la Ilustración equivale, en síntesis, a tratar de la formación teórica de Ventura Rodríguez.

Educado entre los arquitectos italianos que trabajan en Aranjuez, el hecho de intervenir poco después en el Palacio de Madrid va a tener —se nos asegura— gran importancia, dado que le permitirá aproximarse de manera directa a Juvara. Un interrogante puede plantearse en este punto y se centra en la influencia del abate en la arquitectura española. A la vista de los dibujos por él realizados para el Palacio Real de Madrid,

y contraponiéndolos a los que el propio Ribera traza en aquellos años, es interesante plantear cuál pudo ser la reacción de los arquitectos españoles frente al tema del nuevo clasicismo. Insinuado el papel de Juvara por Bottineau⁵, el tema de su influencia sigue planteándose ante la falta de un estudio que determine su importancia entre los españoles. Parece como si su presencia únicamente fuese apreciada por los propios italianos o por la Corte, sin que en ningún momento se manifieste una relación entre este individuo y los demás artistas españoles. Sólo entonces de Ventura Rodríguez se nos dice que toma contacto con los medios italianos, aunque el principal problema con que se va a encontrar es la carencia casi total de formación teórica en muchos de estos arquitectos. En otro momento, al tratar de Sabatini, comentábamos la falta de preparación teórica entre los arquitectos italianos, incluso entre los que rodean a Juvara. Por ello estos, a la muerte del maestro, adoptaron un extraño estilo resultante de los modelos ofrecidos por Juvara y del barroco local. Es así como Andrés Fernández, Carlos Ruta o Pavía oscilan en torno a las indicaciones dadas por el arquitecto italiano, sin comprender quizá sus diferencias con Bonavía o Virgilio Rabaglio, más próximos ambos a los ambientes españoles. Chueca, comentando esta situación, señalaba: "... No se opuso al Barroco vernáculo, abigarrado y confuso, un nuevo clasicismo. Lo que se opuso fue *otro* barroco, y subrayamos la palabra otro. Se le opuso el barroco-barroco frente a lo que yo llamaría el barroco-mudéjar; se opuso un arte surgido de las entrañas de un pueblo, un arte condicionado por la cultura académica"⁶; y así es como la figura de Ventura Rodríguez se integró dentro de un círculo distinto al del clasicismo, al de la nueva arquitectura que en aquellos momentos surge en Italia, Francia o Inglaterra. Desarrollando una doble labor—docente en la Academia y edilicia a través del aparato de Gobierno—su función fundamental será la de difundir los esquemas del nuevo barroco entre los antiguos maestros de obras, logrando así modificar la imagen formal de la arquitectura española de los años sesenta del siglo XVIII.

Los jóvenes arquitectos que colaboran con los artistas italianos en la obra del Palacio Real conciben, como único punto de transformación frente

al tema antes esbozado, una nueva valoración del lenguaje formal sin centrarse en el estudio de las nuevas tipologías o funciones del edificio. Imitando los supuestos mantenidos por los extranjeros y sin plantearse el que dicha alternativa no responde a la situación europea de los años cincuenta, ellos desarrollan su labor centrándose en torno a la recién creada Academia de San Fernando. Para ellos la Academia no sólo se plantea como una gran escuela para la fábrica de Palacio, sino que ven la posibilidad de desarrollar en ella una actividad docente que, con el tiempo, acabará marcando la dirección teórica de la arquitectura del país. Y si la pronta muerte de Juvara puede señalar el fin de una corriente, nuestro interés se centra en ver cómo coexistieron en parte los planteamientos mantenidos por los italianos y cómo, en esta polémica entre italianos y españoles, el resultado dependió no tanto de su condición de arquitectos locales como del hecho de que fueron ellos quienes más acertadamente desarrollaron los conceptos teóricos.

Trabajando en la mayor parte de las obras reales que se realizan en los primeros años de la década de los cuarenta, su papel como directores y maestros de Arquitectura en la recién creada Academia precisa de algunas matizaciones para comprender su influencia. Teniendo en cuenta, como hemos indicado, que en los primeros momentos la Academia se concibe como una prolongación de las obras del Palacio, en la que los maestros extranjeros acaparan los principales puestos y sus ayudantes los españoles obtienen los de subordinados, es lógico pensar en la gran influencia que ejercen en la docencia aquellos que luego serán los arquitectos directores de las obras. Dada, sin embargo, la circunstancia de que la mayor parte de los arquitectos extranjeros desconocen el castellano, como hemos señalado en otra ocasión⁷, quien realmente lleve el peso de la docencia será ese pequeño grupo de arquitectos locales y él será el que intente potenciar y difundir, a su vez, las enseñanzas del barroco clasicista. Importa destacar cómo, por lo general, estos jóvenes profesores que participan en la Academia poseen unos estudios paralelos a los que en el mismo momento se desarrollan en Europa. Bédat, en su estudio sobre la Academia de San Fernando, al tratar de la Junta Preparatoria señalaba cuáles eran

los libros que se piden a Roma por parte de Olivieri para formar la primera biblioteca ⁸, y es importante ver como además de unos tratados de arquitectura, ligados todavía a una tradición barroca, se difunden viejos cursos de geometría y de matemáticas que reflejan claramente cuales son los criterios de la recién creada Academia.

Roda manda ⁹, como lo señala en la correspondencia que mantiene con la Academia, el Curso de Geometría que se sigue en la Academia romana de San Luca, y es así como Ventura Rodríguez, que debe de sustituir en las clases a Pavía, Saquetti o Carlier, toma contacto con las obras italianas, adentrándose entonces en un ambiente que él cree paralelo al de la Academia de San Luca.

El problema en el estudio teórico de la formación de Ventura Rodríguez radica en ver hasta qué punto los contactos que éste mantiene con Roma se basan o se limitan al Curso de la Geometría, desconociendo las obras de Vittone, del propio Juvara o de Fuga. Sin duda, a través de los textos que Manuel de Roda envía a la Academia de Madrid, Ventura Rodríguez comienza a plantearse temas idénticos a los surgidos pocos años antes en la Academia romana. Centrado en el conocimiento de los ideales que desarrollan los arquitectos romanos, intentará a menudo figurar como el sucesor del modo de concebir que esbozara Juvara. Jugando este papel, aparece ante los círculos culturales de la Ilustración como el único individuo capaz de entender y de seguir los conceptos esbozados en Roma, demostrando con ello unos conocimientos superiores a los del grupo de arquitectos extranjeros a quienes se empieza a acusar, casi públicamente, de ignorancia. Considerado como el innovador de la arquitectura en España, sus criterios se van a ver por tanto enfrentados con los que mantengan los arquitectos italianos residentes en España.

Miembro de la Sociedad matritense de Amigos del País, amigo íntimo de Jovellanos, confraterniza con aquellos criterios que la sociedad de su momento pretende desarrollar y se ampara claramente en la crítica artística. "... Mientras que, antes de 1750, el ejercicio de la crítica consistía simplemente en hacer referencia a reglas objetivas universalmente aceptadas, después de 1750 éste se convirtió en un ejercicio subjetivo de natu-

raleza literaria, en el cual la historia, la psicología y las alusiones literarias proporcionaban una materia intelectual a la cual el juicio artístico resultaba inextricablemente vinculado”¹⁰. Pero si la opinión sobre la crítica del momento aparece clara, lo que es un hecho, como insiste Collins, es que “... antes de 1750... no había posibilidad de conflicto entre teoría e historia de la arquitectura, puesto que todavía no existía una historia de la arquitectura propiamente dicha, los méritos del Clasicismo eran admitidos sin posibilidad de disputa, y cualquier estudio de un monumento antiguo, o del primer Renacimiento, se enlazaba, por consiguiente, con la teoría de la proyectación corriente. La primera consciencia de un posible conflicto entre las dos nociones parece intervenir en el estudio de Leroy sobre las antigüedades atenienses, en 1758, cuando, ante la dificultad de tratar de un tipo de Clasicismo que no hallaba cabida en las tradiciones arquitectónicas conocidas, decidió... dividir su libro en dos partes: la una, que trataba el tema “*desde el punto de vista de la historia*”; la otra, que lo trataba “*desde el punto de vista de la arquitectura*”¹¹. Irónicamente, podríamos añadir nosotros, los dos artistas que se pretenden identificar con la Ilustración van a ser Felipe de Castro y Ventura Rodríguez, que a pesar de ser los dos representantes quizá más importantes de un hacer barroco nuevo, sin embargo, en España. Diferenciada a partir de este momento la figura de Rodríguez de la de la teoría arquitectónica —y ligada sólo a la de una crítica literaria basada en Ponz o Jovellanos—, Rodríguez plantea en España el sentido del clasicismo y su utilización se confunde con el concepto o estudio de la antigüedad. Comentando sobre su formación clásica Jovellanos apunta como mérito el hecho de que posea dos dibujos del Campidoglio realizados en 1700 por el propio Juvara, y este dato le bastará para comentar y valorar el nuevo concepto de las ruinas, difundido —nos dice— por Ventura Rodríguez.

Sin duda Jovellanos no comprende cuál es el sentido que ha adquirido ahora el concepto historicista y confunde su valoración con un primer afán coleccionista. Desconociendo los intentos existentes —tanto en España como en Francia o Italia— por profundizar —a partir de las ruinas— en nuevos criterios arquitectónicos, ni por un momento insinúa Jovellanos

que pueda estar presenciando una nueva forma de pensamiento y, para él, todo consiste en quién cambia la moda, pasando "... de un horrible barroco" al "... nuevo gusto clasicista". Nada significa para él el intento de ligar filosofía con arquitectura, en el sentido que lo esboza Laugier: "... Los libros de arquitectura —escribe el abate francés en 1765— exponen y detallan las proporciones usadas. No dan de ellas razón alguna capaz de satisfacer a un espíritu sensato. El uso es la sola ley que sus autores han seguido y que nos han transmitido. El uso tiene un dominio innegable en las cosas convencionales y de fantasía; pero no tiene ninguna fuerza en las cosas de gusto y de razonamiento... Los filósofos son quienes han de llevar la antorcha de la razón en la oscuridad de los principios y de las reglas. La ejecución es propia del artista, pero la legislación corresponde al filósofo. Yo quisiera prestar a los arquitectos un servicio que nadie les ha prestado todavía. Voy a descorrer un poco la cortina que les esconde la ciencia de las proporciones. Si he comprendido bien, ellos sacarán provecho de ello. Si he comprendido mal, ellos me reemplazarán, se discutirá la materia y la verdad se abrirá paso" ¹².

Frente a esto, Tafuri comenta en su estudio *Teorías e historia de la arquitectura*: "... Historicismo y antihistoricismo, método inductivo y método deductivo, comprobación racional y elecciones arbitrarias, se funden, por lo tanto, en el criticismo iluminista. La condición por la cual la crítica se convierte en protagonista absoluta de la revolución artística de la segunda mitad del setecientos, precediendo con su despiadada criba la obra de los arquitectos que pondrán 'fin' al gran capítulo del Clasicismo, es precisamente esa ambigüedad suya" ¹³. Situándose a pesar de todo Ventura Rodríguez en un plano distinto al que nos esbozan los estudios de los rigoristas, su enfrentamiento con Saquetti no sólo va a plantearnos la crisis existente en la arquitectura española de los primeros años de la década de los cincuenta, sino que va a servir, paralelamente, para darnos idea de la formación teórica del español.

Sin tener Saquetti una formación académica, las relaciones que pudo mantener con Juvara en Italia y, posteriormente, en Madrid es uno de los más interesantes temas a tratar. Sorprende que él desarrolle los criterios

clasicistas en Palacio cuando demuestra, en la polémica que en 1750 mantiene con José de Hermosilla, desconocer no sólo el concepto arquitectónico del mundo clásico, sino también no haberse percibido de que las proporciones y volúmenes definidos en el Palacio de Madrid se ajustan a ciertos modelos del mundo clásico. Al aparecer entonces Saquetti no como el estudioso discípulo de Juvara que tantas veces se nos ha insinuado, sino más como un maestro de obras avanzado que no logra comprender la problemática del nuevo barroco y sus enfrentamientos teóricos con Ventura Rodríguez van a ser uno de los supuestos más interesantes para comprender la labor que éste había realizado.

Pero si al comentar sobre Saquetti nos sorprenden los comentarios antes citados, igualmente el papel que Ventura Rodríguez juega en la obra de Palacio ofrece, fundamentalmente por su edad y por su falta de práctica, un interesante tema de estudio. Lo que queda fuera de duda es que no existe, del uno con respecto al otro, la tradicional dependencia que tantas veces se nos ha insinuado. Que ambos son figuras de primera línea en el mundo oficial de la arquitectura española, lo prueba el hecho de que ambos ingresan el mismo día como Académicos de Gracia en la Academia de San Luca y, sin duda, como consecuencia de un homenaje que la corporación romana realiza en honor del monarca español nombrando entonces académicos a los dos arquitectos que están realizando la obra de Madrid. Nombrados, insistimos, Académicos de Gracia y no Académicos de Mérito o de Honor¹⁴ —como después han repetido todos los estudiosos—, dicho título lo reciben sin que deban presentar ningún dibujo, memorial o estudio alguno. Importa destacar el hecho por cuanto que este tratamiento era el destinado a aquellos artistas o individuos que no merecían ser nombrados Académicos de Mérito y que, por su papel, tampoco eran merecedores del de Académico de Honor.

Sorprende el que Saquetti, primer discípulo de Juvara como se nos ha insistido tantas veces, sólo logre este nombramiento concedido precisamente por aquellos que en su día se reclamaron discípulos de Juvara en la propia Italia. Pero aún sorprende más saber que el joven Ventura Rodríguez, desconocido en Italia, recibe —el mismo día— el idéntico trata-

miento que “su maestro”. Y sólo un año más tarde, y como prueba de gratitud a la Academia romana por el honor concedido, Rodríguez envía a Roma una serie de dibujos que serán aceptados¹⁵ por ésta aunque sin levantar, como gratuitamente señala Ceán: “... un aplauso general entre aquellos arquitectos”.

El tema enviado por Ventura Rodríguez a la Academia romana —publicado en su día por Kubler¹⁶ y recientemente estudiado por W. Oeschlin¹⁷— presenta un elemento de importancia para valorar el conocimiento teórico que éste tiene en los últimos años de la década de los años cuarenta. Manteniendo una referencia al tratamiento que da Vittone a un supuesto dibujo para el Duomo de Milán, la contradicción aparece, sin embargo, en el español al desarrollar casi miméticamente un esquema coherente en Vittone pero ajeno a Rodríguez; porque si el problema que refleja la dualidad clasicismo-teatralidad se contiene en la obra de un arquitecto que desarrolla la problemática de una cultura histórica no clásica —partiendo en algún sentido de un borrominismo anticlásico—, que se manifiesta en lo que Tafuri define como el proyecto “gótico”¹⁸ del Duomo de Milán, el desarrollo de estos esquemas para el arquitecto español debe de ser sin duda el punto de partida para un mundo completamente ignorado. Sin entender cuál es la significación del barroco que toma como modelo y sin definirse en modo alguno, el carácter ecléctico de Ventura Rodríguez se diferenciará de la arquitectura intelectual del momento y su única preocupación estriba en adoptar imágenes que puedan facilitar a su público una muestra de un “sabor teórico”. Y así, cuando se plantee el enfrentamiento con el que fuera su maestro en la obra de Palacio, no dudará en utilizar los argumentos clasicistas que Hermosilla había utilizado para criticar las opiniones de Saquetti.

Interesa comentar este choque entre ambos arquitectos no sólo porque nos puede marcar las bases para una anécdota en la vida de Ventura Rodríguez, sino porque nos manifiesta claramente la disparidad de criterios existentes entre ambos. Miguel Durán, en el catálogo que publicó en 1935 sobre el *Palacio de Oriente y sus jardines. Proyectos antiguos no realizados*¹⁹, señalaba como debido a una serie de críticas y de censuras en

la obra de Palacio se había determinado nombrar una "Comisión de censura" de los planos, comisión en que la que figuran tres de los arquitectos romanos de mayor prestigio como son Salvi, Fuga y Vanvitelli. Las críticas, formuladas según la Academia por el Marqués de Scoti, tienen que tener su base en el propio Ventura Rodríguez puesto que, aun en 1756 y con el aparente motivo de haber manifestado Saquetti su oposición a unos planos que Ventura Rodríguez había trazado para el nuevo hospital de Madrid, señala éste respecto del Palacio: "... el concepto que todavía tiene el italiano de la arquitectura concebida como ornato... Tuve presente que este edificio no debe de ser de aquellos en que la delicadeza y ornato apurasen los primeros de la arquitectura, pero sí de extensión y capacidad bastante, con las ventilaciones y comodidades necesarias: que en su misma consolidación de su construcción manifestase el buen gusto, simetría y proporciones el modo de la gran casa de las Inválidos de París en la que resplandece este bello orden" ²⁰.

El hecho es que estas ideas de sencillez, de comodidad y de simetría, así como la preocupación por las ventilaciones o por el buen gusto de la arquitectura, son, sin duda, nuevas en la obra de Ventura Rodríguez y por sí solas bastarían para plantearnos una nueva dimensión quizá más compleja de la figura de este arquitecto. Argumentando con ideas que no llevará a la práctica y con una frase que parece estar más cerca del pensamiento de Diego de Villanueva o de José de Hermosilla que del arquitecto de la iglesia de San Marcos, sospecho que el comentario se dirige a los arquitectos romanos, a los que él pide, como luego veremos, se sometan a la obra. Queriendo pasar por representante del nuevo estilo y demostrando conocer las críticas existentes en el ambiente contra la arquitectura basada aún en el ornato, existe, sin embargo, un hecho y es la dudosa formación teórica de este arquitecto. Si Ventura Rodríguez hubiese estudiado el curso de Blondel o si hubiese tomado contacto con los supuestos desarrollados en Nápoles por Fuga, podríamos quizá entender estas declaraciones. Pero en el medio arquitectónico español—teniendo en cuenta que sólo Hermosilla conoce la realidad italiana de los últimos momentos—la frase sorprende. Y lo importante es que en plenos años

cincuenta esboza de forma rotunda una solución alternativa a la arquitectura del barroco español ofreciendo como réplica la idea francesa del barroco clasicista.

Confirmándose a través de esta polémica la opinión que insinuaba Chueca sobre el carácter ecléctico de Ventura Rodríguez, éste se nos manifiesta de forma clara en el proyecto de un hospital que concibe para Madrid y en el que, poniendo como ejemplo válido el de los Inválidos de París, identificará su propuesta con los nuevos intentos de arquitectura racionalista. Criticado el proyecto por Saquetti, este hecho dará pie a una discusión de Rodríguez que debe de ser la arquitectura. Por ello solicita, en primer lugar, que sus planos sean enviados a Roma a la misma Comisión que en su día censuró de los dibujos de Palacio²¹, señalando así la oportunidad de orientar un discurso arquitectónico y planteando además la necesidad de que las directrices que surjan de esta Comisión deban entenderse como puntos guía a partir de los cuales se base la arquitectura española. Sorprende que Ventura Rodríguez solicite que sus dibujos sean examinados por una comisión formada por Fuga, Vanvitelli y Salvi, si tenemos en cuenta que en ningún momento estos arquitectos aceptarían un memorial en el cual se pusiera como ejemplo de concepción arquitectónica a los Inválidos de París. Sin embargo, y como explicación, sólo se nos ocurre plantear la posible pretensión erudita existente en un Ventura Rodríguez que reconoce a los arquitectos de la comisión como alumnos de una academia, academia por la que nunca ha pasado Saquetti. Ante los españoles de los años cincuenta Ventura Rodríguez aparece entonces como el mítico personaje capaz de sentar una opinión frente a los extranjeros, como el único arquitecto poseedor de unos conocimientos paralelos a los que adopta en el momento la "teoría" italiana.

Lo que queda fuera de discusión es que el papel jugado por Ventura Rodríguez se desarrolla en los medios oficiales sólo en la década de los años cincuenta, apareciendo entonces de forma equívoca como el único arquitecto capaz de plantear una alternativa a los criterios italianos. Pero según avanza la década empiezan a clarificarse los criterios y pronto se puede ver como Ventura Rodríguez desconoce la teoría arquitectónica

—quedando esa actividad para Diego de Villanueva, Hermosilla, Castañeda, Subirana...²²—, llegando incluso, en los últimos momentos de los años cincuenta, a representar un papel abiertamente reaccionario o caduco, por cuanto que no sólo intenta difundir mediante su autoritarismo sus criterios arquitectónicos, sino que incluso lleva su pretensión a intentar detener la actuación de algunos difusores del pensamiento ilustrado como son los antes señalados.

Para comprender este hecho es necesario darse cuenta que en esta época Ventura Rodríguez se ha enemistado con la pequeña minoría intelectual que domina la Academia y con los aristócratas partidarios del Conde de Aranda—con el Partido Aragonés—que pretenden que ésta sea el lugar donde los principios del arte respondan a los esquemas del nuevo arte de la Razón, más que un foco docente abstracto. Por ello, la polémica que se desarrolla entre la Junta Particular y los artistas, deseosos estos últimos de poder controlar la marcha de la Academia sin necesidad de estar supeditados a ninguna orientación, se refleja en un memorial que recata Ventura Rodríguez²³. Trata de la composición de la Academia y la posibilidad de dar a los artistas el gobierno de ésta, confirmando así las tensiones existentes. Para el arquitecto los individuos que componen la Junta Particular de la Academia deben de plegarse a los deseos e indicaciones que señalan los artistas y sólo podrán entonces tener una función claramente simbólica.

Considerando equivocada la afirmación de Bédat cuando señala que Ventura Rodríguez desempeña un papel importante en la Academia de San Fernando como maestro de los jóvenes arquitectos²⁴, es preciso aclarar como si bien hasta 1760 su actividad principal se centró en la Academia de San Fernando—desde los primeros años de la década de los cincuenta—en sustituir a los maestros italianos, manteniendo y desarrollando un criterio barroco que los ilustrados de la Academia después rechazaron, a partir de 1760, y ya casi marginado de la Academia, toda su dedicación y esfuerzo va a quedar centrado en su actuación en el Consejo de Castilla o en el Consejo de Estado, sin plantear, en su actuación en estos organismos, una nueva alternativa en el campo de la teoría arquitectónica.

Dividiendo en dos partes la vida profesional de Ventura Rodríguez, y considerando estos años sesenta como el nuevo punto a partir del cual abandona plenamente la Academia para dedicarse a una práctica, existen una larga serie de contradicciones a lo largo de estos años. Pero intentemos confirmar esta opinión con hechos concretos.

En 1756, cuando Rodríguez juega todavía en la Academia un importante papel rector —a pesar de encontrarse en ella ya José de Hermosilla y Diego de Villanueva—, se le presenta la ocasión de desarrollar los esquemas italianos de Juvara en el proyecto que realiza para un hospital en Madrid. Y aunque no conocemos el proyecto, por el escrito que presenta contra la opinión de Saqueti²⁵, extraña que Ventura Rodríguez adopte una solución tipológica alejada de los esquemas que en esos mismos años esboza Fuga, reivindicando entonces el tema de los Inválidos de París. Esta aparente contradicción —la de un individuo que se reclama seguidor de los italianos pero que, llegado el momento, sigue los esquemas franceses— tiene su origen en las fuentes en las que se basa Ventura Rodríguez.

Conociendo sin duda sólo el estudio de Leonhard Christian Sturm²⁶ sobre arquitectura hospitalaria este tratado analiza, casi únicamente, las plantas de los hospitales franceses, desconociendo por completo las realizaciones italianas. Y aunque su edición se sitúa en 1720, lo que sorprende es ver como este arquitecto rechaza la aproximación directa de las últimas novedades —Fuga está concibiendo su hospital para el Borbón que sólo tres años más tarde va a ser Carlos III de España—, siguiendo, por el contrario, la copia más o menos directa de lo que él cree que son los grandes maestros de la cultura europea.

De nuevo en 1768, en el hospital que concibe para Oviedo, se plantea la posibilidad de analizar la actuación de Ventura Rodríguez a través de su planta y viendo como ésta se contrapone a los nuevos conceptos difundidos por la Ilustración. La dicotomía que se esboza entonces entre arquitectura e ideología queda reflejada claramente en la pregunta que Rodríguez dirige a la Academia en un memorial, contestación a una crítica por no asistir el arquitecto a las Juntas, que en febrero de 1758 plantea:

“... ¿Qué debe de hacer el arquitecto?”²⁷, y esta pregunta, que señala un proceso contradictorio, se refleja en alguna de las obras de este arquitecto, y más concretamente en el proyecto de cárcel para la Inquisición que conciben en estos mismos años. En otro momento, al tratar de las cárceles y panópticos, comentábamos de qué forma este era uno de los temas en los que más se aprecia la evolución con respecto a la concepción tradicional. Desarrollados en un momento en el cual los criterios humanitarios se enfrentan claramente a la idea que supone la Inquisición, los distintos proyectos que se realizan en la Academia aclaran de qué forma se produce la evolución en los supuestos ideológicos. Existe, por ejemplo, en la misma Academia un proyecto en el que voluntariamente se omiten los sótanos y celdas de castigo, dando como argumentación: “... que algún alcalde podría abusar de estas colocando en ellas a presos, lo cual no es humano”, a través del cual podemos ver de qué forma se refleja la influencia de la Ilustración en el proyecto arquitectónico y cómo un ambiente propiciado en su día por Beccaria e introducido en España por Conca y Foronda es conocido en la Academia de Arquitectura. Esa cárcel que señalábamos, en la que voluntariamente se omiten los sótanos, no supone —desde el punto de vista del modelo arquitectónico— un choque con respecto al tema esbozado por Rodríguez; pero aceptando todavía la idea de la cárcel como lugar donde deben de purgarse unas penas, el modelo ofrecido por Benthán planteará un concepto del individuo y de la sociedad claramente distinto y que, pocos años más tarde, sí presentará un nuevo esquema arquitectónico. Pero gravitando ahora en torno a Ventura Rodríguez, lo que podemos apreciar es como su actitud corresponde —al igual casi que lo percibíamos en Sabatini— a la de un arquitecto que plantea la evolución del tema barroco sin precisar en ningún momento —en su obra— otra cosa que no sea la modificación en el tratamiento de fachada o en el ornato.

Así, toma de los italianos —como estudió Chueca— no sólo esquemas formales como ocurre por ejemplo en la iglesia de San Marcos de Madrid o en el estudio que realiza de Vitone, sino que mantiene los mismos temas que esbozaron aquellos barrocos clasicistas llegados a España para elaborar los planos del Palacio, repitiéndolos y manteniéndolos casi treinta años

después en España. Puede sorprender en la España de los años cincuenta que se conciba un castillo de fuegos artificiales desarrollándolo en términos paralelos a como Salvi o Vanvitelli lo habían esbozado en Italia en 1728, pero que Ventura Rodríguez repita el tratamiento en 1765²⁸, con motivo de festejar la boda del Príncipe de Asturias, nos plantea no ya la pervivencia del tema, sino como existe sobre todo un intento de desarrollar un "*nuevo gusto*". Para los individuos centrados en la crítica, en la divulgación del nuevo esquema, este paso es identificable al cambio total, mientras que para los teóricos, para los que pretenden desarrollar la teoría arquitectónica de forma paralela a Francia o Italia, este nuevo gusto no es sino resultado de una moda mal entendida. Conociendo por tanto la moda y sabiendo cuales son los esquemas planteados en el mundo del barroco francés, Rodríguez valora en este sentido las fiestas celebradas en 1739 en París, obras del Blondel, intentando repetirlas en 1765. Acostumbrado a modificar el ornato en ciudad, a plantearlo como un enriquecimiento o actualización del aspecto externo de las fachadas, ni concibe ni plantea el tema de la nueva fiesta, no ve como lo podrán realizar los arquitectos franceses de la revolución, sino como se entiende en la Europa de su momento. Basta con que estudiemos el discurso pronunciado por Jovellanos sobre las fiestas²⁹ y que lo comparemos con los diferentes textos de "*Entradas* para comprender la pervivencia del criterio barroco: el tema que elabora Rodríguez de la máquina de fuego³⁰, como de los jardines que dibuja y que se encuentran en la Biblioteca de Madrid, demuestran cual es el nuevo gusto que pretende difundir en España apoyado por los divulgadores artísticos³¹.

Manteniéndose a lo largo de toda su vida en unos supuestos, lo único que varía, llegado el caso, será el ornato, sustituyendo un tipo de decoración por otro, reflejando a lo largo de su obra los distintos ejemplos europeos que conoce. De esta manera, la fuente que concibe en la calle de Fuencarral de Madrid no es sino el desarrollo de un tema que Buchar-don había ya tratado y el catafalco que proyecta en honor de Carlos III en la iglesia de la Encarnación es, como lo señala su sobrino Martín Rodríguez, un ejercicio sobre un tema paralelo al que los italianos habían

esbozado al desarrollar, en la primera mitad del siglo, el tema de la arquitectura efímera y que pocas veces los arquitectos españoles se habían atrevido a desarrollar. Interesa por ello ver de que forma Ventura Rodríguez acepta la idea del catafalco enfrentándose a una corriente de pensamiento que rechaza este elemento como símbolo del hacer barroco, elemento del antiguo poder que choca con la visión de un mundo nuevo, de un mundo en el cual el hombre es modelo y punto de partida.

Ventura Rodríguez representa entonces, dentro del panorama español de la segunda mitad del siglo, la figura de un individuo que, con una formación ligada al proceso ilustrado, intenta de forma reiterada jugar en el campo arquitectónico el papel de innovador o, lo que es más, el de teórico, cuando en realidad lo que hace es seguir desarrollando unos esquemas carentes ya de sentido en la Europa de estos años. Es a través de él como, de forma clara, se puede percibir la contradicción existente entre el mundo de la teoría y el concepto crítico insinuado por los divulgadores artísticos, por un panorama a fin de cuentas más próximo a Ponz o a Jovellanos que a Arnal y a Pedro de Silva. Y el punto quizá donde de forma más rotunda se enfrenta al saber tradicional el nuevo saber enciclopedista es la contraposición que se establece en la Academia de Madrid al chocar Ventura Rodríguez con Diego de Villanueva y José de Castañeda.

El estudio de la Geometría en la segunda mitad del siglo XVIII plantea, tanto en España como en Europa, uno de los supuestos más interesantes para el estudio del nuevo pensamiento. Sin embargo, los estudios españoles en el siglo se limitan, en un primer momento, a la difusión de los escritos de Zaragoza —difusor a fin de cuentas de Newton— y a la visión que ofrece Tosca en su tomo IX del *"Compendio Matemático"* dedicado a la Astronomía. El resto de los estudios de Geometría no son sino el mantenimiento de una tradición centrada en la difusión de Aznar de Polanco³² —de una geometría para sastres o en los tratados de caligrafía— y que evolucionan paulatinamente hasta los estudios que publica Gaspar Álvarez sobre *Los elementos de Euclides*, texto destinado al uso de los alumnos del Seminario de Nobles³³.

El resto de los estudios de Geometría no son sino diferentes interpre-

taciones que se mantienen del texto de Arfe o de los tratados de arquitectura práctica que se han esbozado a lo largo del siglo. Sin embargo, es en los años sesenta cuando geometría aparece, por vez primera, como parte integrante de la arquitectura en el plan de estudios que redacta Diego de Villanueva y se encuentra centrada entre una serie de disciplinas que intentan —un poco como en el modelo que ofrece de Blondel— dar un carácter científico al estudio de la arquitectura. Girando el texto alrededor de la geometría teórica, de la maquinaria, aritmética y perspectiva, el esquema aparece más ajustado a los supuestos ilustrados que a los antiguos conceptos del barroco.

El estudio de la maquinaria oscila, como señala Condillac, alrededor del tema de Newton más que sobre el viejo esquema de las ingeniosas aplicaciones de Fontana en Roma: "L'identité est sensible; elles prennent différents formes pour produire plus commodément des effets différents mais dans le principe, toutes ne sont qu'une même machine. Or notre univers n'est qu'une grande balance. Point de suspension, point d'appui et centre de gravité son au fond la même chose. Cette comparaison suffit pour vous faire comprendre comment toutes ces masses sont réglées dans leur cours par cette même force qui fait tomber ce cahier, si vous cessez de la soutenir. Car s'il n'y a dans le fond qu'une machine, il n'y a dans le fond qu'une propriété..."

El sentido entonces de la maquinaria sustituye a la antigua noción de Keppler y de los planetas en sus órbitas elípticas. No se trata ya de seguir manteniendo la idea de gravitar alrededor de un centro, sino que por el contrario el punto fundamental se centra en el intento de convertir al individuo en el propio centro del Universo, en desarrollar hasta el máximo por lo menos en España los conceptos enunciados por Zaragoza o por Tosca años antes. La idea entonces de la nueva dimensión de Newton se desarrolla en el momento fundamentalmente por lo que supone de canto al individuo y de fortificación de unos supuestos quizás perdidos durante muchos años pero replanteados ahora de forma clara. Wittkower, al tratar de la arquitectura del Renacimiento, señala de qué forma el concepto platónico reflejado en el *Timeo* se manifiesta en toda una nueva tipo-

logía arquitectónica identificada con las plantas centralizadas: Dios, el sol supremo, es el centro del universo y alrededor de El oscilan las nuevas fuerzas representadas por el hombre. Lo importante es que en ningún momento el pensamiento reflejado por Plotino insinúa o abre la posibilidad a una valoración distinta al hombre y que sólo en los momentos de la herejía racionalista se va a sintetizar al identificar la figura del hombre con la del nuevo señor del Universo. Y la manera de dar el salto, de constituir al hombre como centro de atención, se basa concretamente en el desarrollo del conocimiento: "Todas las ciencias, en su conjunto, no son otra cosa que la fuerza intelectual humana que es siempre una y la misma por muy variados y diferentes que sean los objetos a los que se aplique", señala D'Alembert. Y este hecho fundamental del "conocer" supone una clara proyección de la realidad establecida por Descartes y que en el campo concreto de la Geometría llega a variar radicalmente las opiniones o los criterios existentes. Se empieza a plantear, como ya hemos señalado en otro momento, una clara diferencia entre el geómetra y el matemático, importancia de la primera sobre la segunda se debe sobre todo a la preferencia que éste tiene por la síntesis: "Les géomètres mêmes, qui devraient mieux connaître les avantages de l'analyse que les autres philosophes, donnent souvent la preference a la synthèse. Aussi, quand ils sortent de leurs calculs, pour entrer dans des recherches d'une nature différente, on ne leur retrouve plus la même clarté, la même précision, ni la même étendue d'esprit. Nous avons quatre métaphisiciens célèbres, Descartes, Malebranche, Leibniz et Loke. Le dernier est le seul qui ne fut pas géomètre de combien n'est-il pas supérieur aux trois autres!"

No extraña entonces que la Academia, o mejor aún su Junta Particular, proponga el estudio de la Geometría como parte necesaria y fundamental dentro de los distintos estudios. Por eso Villanueva y Castañeda recibirán el encargo de redactar un curso de Geometría, quedando comisionado igualmente Ventura Rodríguez para concebir por su parte, otro, a fin de poder elegir uno de entre los dos³⁴. Y si Castañeda comenta cuáles son los puntos de partida de la Geometría en los textos que él considera básicos para definir la nueva arquitectura, tiene interés la obra que redacta

Ventura Rodríguez, de la que hemos podido encontrar un manuscrito titulado: *Curso de Geometría copiado por D. Francisco Santos de Torres, en la Academia de San Fernando, del sacado por D. Ventura Rodríguez.*

El interés del manuscrito se centra en que, por vez primera, se tienen noticias concretas de los conocimientos teóricos que posee Ventura Rodríguez. Desarrollando la obra supuestos geométricos y aritméticos claramente superados, vemos, gracias a este manuscrito, el abismo teórico que separa al arquitecto madrileño de los primeros ilustrados. Y si recordamos la crítica que éstos insinúan del texto de Tosca, comprendemos como esta es aplicable a los esquemas de Ventura Rodríguez. Para aquellos plantear simultáneamente un tratado de arquitectura y de montenía supone seguir manteniendo a la estereotomía como parte fundamental de la arquitectura, mientras que, por el contrario, esto no es en los racionalistas sino una ciencia paralela, necesaria, sin duda, pero claramente diferenciada de la construcción.

El artista no debe de ser identificado con el constructor, en cuanto que ambos realizan funciones claramente diferentes y sobre todo dada la posibilidad de que el segundo, en un momento determinado, pretenda ser considerado arquitecto por el hecho de centrar su técnica en la construcción. El arquitecto —señalan Diego de Villanueva y Castañeda— precisa tener unos conocimientos teóricos que en ningún sentido tiene el constructor y por ello, en un momento en que la teoría equivale a una nueva alternativa arquitectónica, es preciso definir el campo de cada uno de forma que, si resulta inaceptable que se identifique la construcción con el quehacer arquitectónico, por lo mismo el estudio de las proporciones o de las figuras que plantea Ventura Rodríguez nada tiene en suma que ver con los supuestos desarrollados por Condillac.

Las proporciones que Arfe había definido son, como recientemente ha planteado Bonet Correa³⁵, la dimensión de un mundo euclidiano independiente del placer o del gusto que se puede encontrar en las sensaciones. Y así como, señala el abate, el hecho de la simple percepción no basta para obtener una impresión de la presencia del objeto, por lo mismo Ro-

dríguez acepta la percepción y la proporción como aquello que define y sistematiza el objeto.

Rodríguez señala, en la arquitectura española, el fin de un ciclo que confusamente había quedado iniciado al hacer referencias a la obra del Palacio Real. A lo largo de su vida intenta mantener y conservar los esquemas señalados por los italianos y sus choques con Sabatini significan en los últimos momentos del siglo lo contrario de lo que habían podido suponer en un principio. Sabatini había llegado a España defendiendo los esquemas de la Academia de Roma, de Vanvitelli y de los puntos básicos de un barroco romano, Rodríguez era por el contrario el delineante español que acaba imitando aquello que conoce. Y la acusación entonces que tantas veces cita Jovellanos —como injusta— de no haber estado en Italia, tiene entonces un sentido distinto y perfectamente coherente al entenderse ahora como la crítica al que copia de láminas sin entender la totalidad de proyecto arquitectónico.

Se le acusa de copiar sin entender, de estar preocupado por una moda y de no asimilar el fenómeno diario de una nueva arquitectura. El no haber viajado a Italia se utiliza tanto como crítica a no conocer los clásicos de la arquitectura como —y sobre todo— a que no conoce el pensamiento teórico que allí se desarrolla en estos momentos, es carecer de una base coherente que puede justificar o sustentar la poética que concibe. Y si Sabatini es, en los primeros momentos, el arquitecto que ha recibido una formación y un saber identificable con el sueño académico, poco a poco ambos evolucionan, aproximándose Sabatini a los puntos de partida de Rodríguez y desarrollando una extraña mezcla entre el clasicismo académico y los supuestos tradicionales de Churriguera.

Resulta, en los últimos años, que el arquitecto español comprende mejor que el italiano la modificación y la ruptura existente entre los esquemas de la nueva arquitectura. Y mientras que éste acepta el problema de una nueva tipología arquitectónica, dudando en como desarrollar la nueva morfología, Ventura Rodríguez adopta, por el contrario, el esquema a la moda negándose a integrar el cambio manifestado en la tipología.

La llegada de Luis Yapeli coincide casi con la muerte de Ventura

Rodríguez. Apenas cuatro años más tarde, sin embargo, el cambio producido en los ambientes intelectuales ha sido importante debido fundamentalmente a la presencia de aquella generación de arquitectos formados en Francia e Italia y que han sido capaces de desarrollar los esquemas teóricos que se esbozan en dichos países.

La publicación del texto de Peyre *Disertación de Arquitectura*, del manual de Arquitectura de Branca, de los nuevos tomos de *Elementos de Matemáticas*, de Bails, a la difusión del hospital de Poyet ³⁶, el panorama español ha cambiado de manera terminante con respecto a los momentos triunfales de Rodríguez y el ambiente intelectual con que se encuentra Yapeli nada tiene que ver al que existía en los momentos de los primeros italianos o franceses: existe pues un pensamiento artístico importante, paralelo si se quiere a los esquemas europeos o deudor de ellos, pero que va a impedir el que se desarrollen artistas sin formación.

Contactando con Jovellanos, son pocos los datos que tenemos sobre el pintor boloñés. Pintor de perspectivas, parece como si continuase la tradición que Bibiena había comenzado a esbozar en los primeros momentos del siglo, ante la Corte del Archiduque de Austria en Barcelona y que posteriormente solo se manifiestan en las decoraciones teatrales del Metastasio en el Teatro del Buen Retiro en Madrid ³⁷. Pero lo más importante es que, en uno de los memoriales que envía solicitando se le incremente el sueldo, apunta como, hasta 1796, vivía con el Embajador de Venecia, pidiendo entonces dinero para hacer posible la compra de libros y estampas ³⁸. Interesa el dato porque nos obliga a plantearnos un problema como es el encontrar las relaciones existentes entre Venecia y España, a definir cuáles son las posibles influencias teóricas existentes fuera del círculo romano. Missirini, en su estudio sobre la Academia de San Luca, señala cuales fueron las consecuencias de la revolución romana de 1790 y de como Azara juega un papel al proteger a los ambientes romanos. Como fruto sin duda de estos contactos Silvestre Pérez emprende en Roma la traducción de los textos de Milizia y se puede ver a través de la presencia de toda una serie de artistas la influencia romana entre los arquitectos españoles. Lo que sin embargo no queda claro es la influencia

veneta, los contactos habidos con arquitectos como Selva o Visentini, sobre todo cuando la Academia de San Fernando de Madrid plantea en sus textos conocer la situación de la arquitectura italiana en detalle.

La presencia entonces de Yapeli hasta 1807 en España abre las puertas a un posible estudio sobre el sentido del arte de corte en el reinado de Carlos IV.

N O T A S

¹ La documentación sobre Luis Yapeli, pintor de cámara, se encuentra en el Archivo del Palacio Real, c^a 1110/10, donde existe una correspondencia de la que se obtienen los siguientes datos: Llegado a España en 1789, trabaja en el ornato realizado en las fiestas de Aranjuez de dicho año —que no señala ALEDA y MIRA en sus *Relaciones de fiestas públicas de España* (Madrid, 1903)— y más tarde participa en distintos trabajos de decoración en la casa de El Escorial así como en la Casita del Príncipe en Aranjuez. Ver J. J. JUNQUERA, «Los techos de las casitas del Príncipe y del Infante», en *Reales Sitios*, n.º 23, p. 27.

² C. SAMBRICIO, «En torno a Sabatini», en *Goya*, n.º 121, pp. 14-22.

³ C. SAMBRICIO, «Juan Pedro Arnal, arquitecto del siglo XVIII», en *Archivo Español de Arte*, n.º 183, pp. 299-318; «Diego de Villanueva y los Papeles Críticos», en *Revista de Ideas Estéticas*, n.º 122, pp. 67-82; «Planteamientos críticos a la arquitectura en la primera mitad del siglo XVIII», en *Actas XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1977, pp. 557-561; «Las Oraciones en la Academia de San Fernando», en *Revista de Ideas Estéticas*, n.º 136, pp. 69-94; «G. B. Piranesi: del Campo Marzio a la ciudad comunitaria», en *Actas del Colloque sur Piranesi et les Français*, Roma, 1978; «El mito de la ciudad comunitaria en la España del XVIII», en *Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro*, Pamplona, 1978, y «Silvestre Pérez, arquitecto de la Ilustración», en *Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro*, San Sebastián, 1975; «Benito Bails et l'architecture espagnole de la seconde moitié du XVIII^e siècle», en *Gazette des Beaux-Arts*, noviembre 1978, pp. 173-186, y «José de Hermosilla y el ideal clasicista», en *Goya*, n.º 159, noviembre 1980, pp. 140-152.

⁴ F. CHUECA GOITIA, «Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana», en *Archivo Español de Arte*, n.º 52 (1942); «Dibujos de Ventura Rodríguez para el santuario de Nuestra Señora de Covadonga», en *Archivo Español de Arte*, n.º 56 (1943), y «Ventura Rodríguez en los Estudios Reales de Madrid. Un proyecto de notable de Biblioteca Pública», en *Archivo Español de Arte*, n.º 46 (1944). Un estudio

más reciente, publicado por THOMAS F. REESE, *The Architecture of Ventura Rodríguez*, 2 vols., Nueva York (1976), plantea el sentido clasicista de Ventura Rodríguez. Igualmente en «Ventura Rodríguez en Vélez de Benaudalla y Larrabezúa», en *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Andalucía Oriental*, Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, XII, n.º 23 (1975), pp. 24-49, destaca el mismo sentido de Ventura Rodríguez.

⁵ I. BOTTINEAU, *L'Art de cour de Philippe V*, Toulouse, 1966.

⁶ F. CHUECA, «Guarini y el influjo del barroco italiano en España y Portugal», en *Actas del Congreso Guarino Guarini e l'internazionalità del barroco*, Turín, 1970.

⁷ C. SAMBRICIO, *En torno a Sabatini*, ACADEMIA DE SAN FERNANDO, *Junta Particular de 9 de mayo de 1758*, Armario 1, legajo 43. En otro momento hemos comentado como existían en la Academia unas fuertes tensiones entre los arquitectos españoles y los extranjeros.

⁸ C. BÉDAT, en su trabajo sobre *L'Académie des Beaux-Arts, 1744-1808*, Toulouse, 1974, señala claramente como Olivieri había intentado de hecho hacer llegar una primera biblioteca, pero sin especificar al mismo tiempo el valor y el sentido de estos libros. En nuestra opinión es claramente contradictorio este concepto de la Academia de intentar arrancar con libros que pertenecen a una cultura claramente distinta a la del momento. Quizá sea este uno de los más interesantes puntos de reflexión al poder sentar la diferencia de lo que Botineau insinuaba en la corte de Felipe V como un intento de mantener en esquema cortesano, sin comprender quizás el hecho de que la Academia va a configurarse como un elemento capaz de abandonar paulatinamente los esquemas tradicionales situándose entonces dentro de la órbita de un clasicismo diferente.

⁹ ACADEMIA DE SAN FERNANDO, *Junta Particular de 5 de abril de 1758*.

¹⁰ P. COLLINS, *Los ideales de la arquitectura moderna. 1750-1950*, Barcelona, 1970, p. 31.

¹¹ P. COLLINS, *Los ideales...*, p. 32.

¹² LAUGIER, *Observations sur l'Architecture*, La Haya, 1765, p. 4.

¹³ M. TAFURI, *Teorías e historia de la arquitectura*, Barcelona, 1972, p. 46.

¹⁴ ACADEMIA DE SAN LUCA, Expediente n.º 427-745.

¹⁵ ACADEMIA DE SAN LUCA, Expediente n.º 1475. La memoria de los dibujos que Ventura Rodríguez envió a Roma y que fueron en su día publicados por Kubler corresponde a los números 50/126.

¹⁶ G. KUBLER, *Ars Hispaniae: Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1957, p. 244, figs. 317, 318 y 319.

¹⁷ W. OESCHLIN, «Il soggiorno romano di Bernardo Antonio Vittone», en *Actas del Congreso «Bernardo Vittone y la disputa fra Classicismo e barocco nel Settecento»*, Turín, 1970, p. 465, fig. 47 y 48.

¹⁸ M. TAFURI, *Teorías e historia de la arquitectura*, p. 139.

¹⁹ M. DURÁN, *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines*, Madrid, 1935.

²⁰ VENTURA RODRÍGUEZ, *Sobre los planos del Hospital de Madrid*, Madrid, 1756, Biblioteca Nacional, Manuscrito n.º 9927.

²¹ VENTURA RODRÍGUEZ, *Sobre los planos...*, p. 8.

²² *Premios de la Academia de San Fernando*, Canto XI, p. 61.

²³ ACADEMIA DE SAN FERNANDO, Armario 2, manuscrito 66. V. Rodríguez responde en esta ocasión a una petición que le había dirigido la Junta Particular de la Academia con fecha de 3 de marzo de 1765.

²⁴ C. BÉDAT, *L'Académie...*, p. 141.

²⁵ THOMAS F. REESE, *The Architecture of Ventura Rodríguez*.

²⁶ L. STURM, *Vollständige Anweisung, allerhand öffentliche Zucht- und Liegesgebäude als... Spitäler von Alte und Krancke wohl anzugeben*, Augsburgo, 1720. Ver A. BONET CORREA, «El Hospital de Belén en Guadalajara y los edificios de planta estrellada», en *A. E. A.*, XL, 1957, y J. RIERA, «Planos de hospitales españoles del siglo XVIII», en *Acta Histórico-Médica Vallisoletana*, V, Valladolid, 1975.

²⁷ ACADEMIA DE SAN FERNANDO, Armario 2, manuscrito 66. Ventura Rodríguez responde en esta ocasión a una petición que le había dirigido la Junta Particular de la Academia con fecha de 3 de marzo de 1765.

²⁸ Si hemos considerado como importante el problema de la elección de los temas dentro de la tipología, igualmente para el estudio de las fiestas sería interesante plantear la introducción de los nuevos modelos. Pocas veces entonces se ha esbozado el tema del castillo de fuegos artificiales, motivo arquitectónico que corresponde más a la cultura francesa o italiana de esos mismos años. Sin embargo Ventura Rodríguez celebra con motivo de la boda del Príncipe Carlos Antonio con María Luisa de Borbón un ornato que se contrapone al que realiza Sabatini. ALENDA Y MIRA, en su estudio sobre las fiestas *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, 1903, t. II, p. 89, n.º 2.091, describe esta fiesta: «... Breve descripción de los adornos, y Arcos triunfales, que a expensas de la M. I. y Coronada, Villá de Madrid, de los Gremios Mayores, y otros individuos de ella, se ha erigido de orden de su Mag. por invención, y dirección del Coronel D. Francisco Sabatini, Arquitecto de S. M., en toda la Carrera que el rey nuestro Señor con su Real Familia, ha de hacer desde su Palacio al Convento de Ntra. Señora de Atocha, para dar gracias a la Santísima Virgen por los felices Desposorios del Príncipe de Asturias N. S. con la Sereníssima Princesa de Parma».

²⁹ G. M. JOVELLANOS, *Memoria para el arreglo de la Policía de los Espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, Madrid, 1965.

³⁰ De hecho no es el único ornato que conocemos de Ventura Rodríguez. Existe en la Academia de San Fernando la noticia (A. S. F., Ar. 1, lg. 15, *J. O.* de 21 de octubre de 1827) de que Martín Rodríguez regaló a la Academia un dibujo de su tío que había realizado para las monjas de la Encarnación con motivo del Cenotafio construido a la muerte de Carlos III. Igualmente E. LAFUENTE, en artículo que publicó en *Archivo Español de Arte* de 1933 sobre Ventura Rodríguez, destacaba un dibujo perteneciente a la Biblioteca Nacional (Barcia, 1675) que refleja el sentido del ornato. Por último, el proyecto de fuente de la calle de Fuencarral, de Madrid, es en realidad un ejercicio inspirado en el tema de Bouchardon, dibujo que se encuentra en el gabinete de dibujos del Louvre y que fue publicado con el número 1.648 en aquel catálogo.

³¹ I. BOTTINEAU, «Architecture éphémère et baroque espagnole», en *Gazette des Beaux-Arts*, LXXI (1968), pp. 213-230.

³² J. C. AZNAR DE POLANCO, *Aritmética inferior y Geometría práctica y especulativa*, en Madrid: por Francisco Martínez Abad, en la calle del Olivo Baxa, encima de la Aloxería, año de 1727.

³³ Sería de interés un estudio sobre el Seminario de Nobles de Madrid, institución donde se simultaneaban los estudios de arquitectura, de matemáticas y los de máquinas hidráulicas. Por algunos de los profesores que participan en los cursos, así como por los alumnos que en ellos figuran como inscritos, sabemos la importancia de este centro dentro de la España de la Ilustración.

³⁴ F. CHUECA GOITIA, *Juan de Villanueva. Su vida y sus obras*, Madrid, 1949, pp. 383-385.

³⁵ J. DE ARFE, *De Varia Commesuración para la escultura y arquitectura*, Sevilla, 1585; R. GUTIÉRREZ, en *Notas para una bibliografía hispanoamericana de arquitectura*, Departamento de Publicaciones de la Universidad Nacional del Noroeste, Resistencia-Chaco, 1973, 61, da las varias ediciones de Arfe, y A. BONET CORREA ha publicado una edición crítica sobre el texto en 1975 y en la introducción toca los problemas que apuntamos.

³⁶ R. GUTIÉRREZ, *Bibliografía hispanoamericana...*, apunta los diferentes textos publicados en estos años en España. Los que comentamos corresponden a A. PEYRE, *Disertación de arquitectura sobre la distribución de los antiguos comparada con los modernos*, traducida por D. Pedro Arnal, Madrid, 1789; G. BRANCA, *Manual de arquitectura*, traducido por D. Manuel de Hijosa, Madrid, 1790; POYET, *Memorias leídas en la Real Academia de Ciencias de París sobre edificación de hospitales*, traducidas por D. Valentín de Foronda, Madrid, 1793, y B. BAILS, *Elementos de Matemáticas*, 9 tomos, Madrid, 1783.

³⁷ Los decorados de Bibiena en Barcelona son retomados en parte sólo desde 1749, con motivo de las fiestas y representaciones teatrales de Matastasio en

Buen Retiro. En el manuscrito de Carlo Broschi Farinelli conservado en el Palacio Real de Madrid y publicado con el título *Fiestas Reales en el reinado de Fernando VI*, Madrid, 1972, se ofrecen toda una serie de láminas que lo confirman. Sobre las diferentes representaciones teatrales de Metastasio, ver además C. SAMBRICIO, *Benito Bails...*

³⁸ Los diferentes documentos que se encuentran en el Archivo del Palacio Real sobre Yapeli son los que figuran en el expediente citado en la nota n.º 1 y son: a) *Instancia de 13 de septiembre de 1795 solicitando ser nombrado Pintor de Cámara*. Señala como llegó a España en 1788, como es natural de Boloña y cual ha sido su trabajo en las obras de Palacio y reales sitios. b) *Carta de Juan Duque a Diego de Gardogni señalando en 6 de octubre de 1796 como se le debe igualar el sueldo de Yapeli*; c) *Instancia de Yapeli en la que señala—9 de octubre de 1796—como vivía con el Embajador de Venecia y precisa de más sueldo para poder comprar libros*; d) *Instancia de 17 de enero de 1798 en la que señala como no tiene obras de las que ocuparse y solicita al propio tiempo más sueldo*; e) *Carta de Melchor Gaspar de Jovellanos en la que se le pide aumento de sueldo al tiempo que se solicita ser nombrado profesor de dibujo del Príncipe de Asturias*. La contestación de Jovellanos es clara: respecto al sueldo, dado que en 6 de noviembre de 1796 fue nombrado Pintor de Cámara y que goza de carruaje, masilla y alojamiento, que decida el Rey el aumento en los sueldos. Que el Marqués de Santa Cruz decida igualmente si debe de ser o no maestro del Príncipe; f) *Instancia de 26 de enero de 1807. Pide aumento de sueldo por muerte de Úgena y señala como ha participado en la decoración de las fiestas en el Palacio Real, como ha colaborado en las pinturas de la Casa de Campo del Pardo y El Escorial, así como en la decoración de la Casa del Labrador de Aranjuez*, y g) *Carta de Miguel Cayetano Soler al Sumiller de Corps, de 8 de mayo de 1870, en la que se apunta como Yapeli colabora con Antonio Carnicero en las pinturas de la Casa del Labrador de Aranjuez*.